Domingo 21 de marzo de 1993

PRIMER PLANO

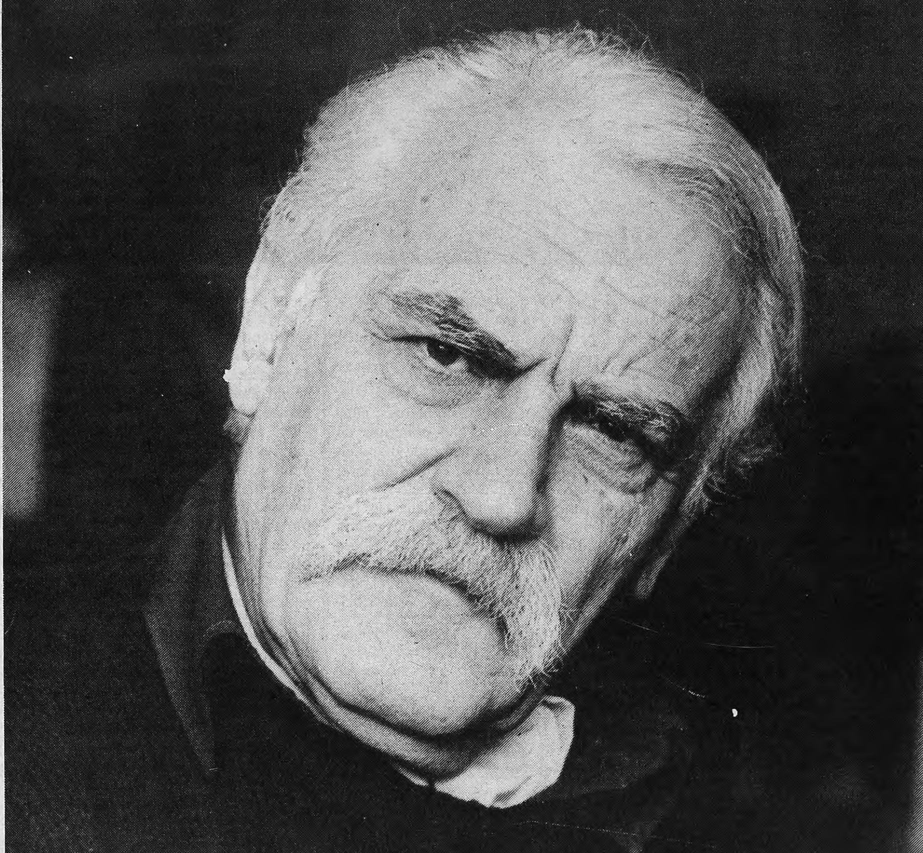
Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

Walcott por Brodsky
Un premio Nobel presenta a otro
6/7

Richard Price y la trastienda de **Clockers, las calles del crack**
8

Rafael Calviño



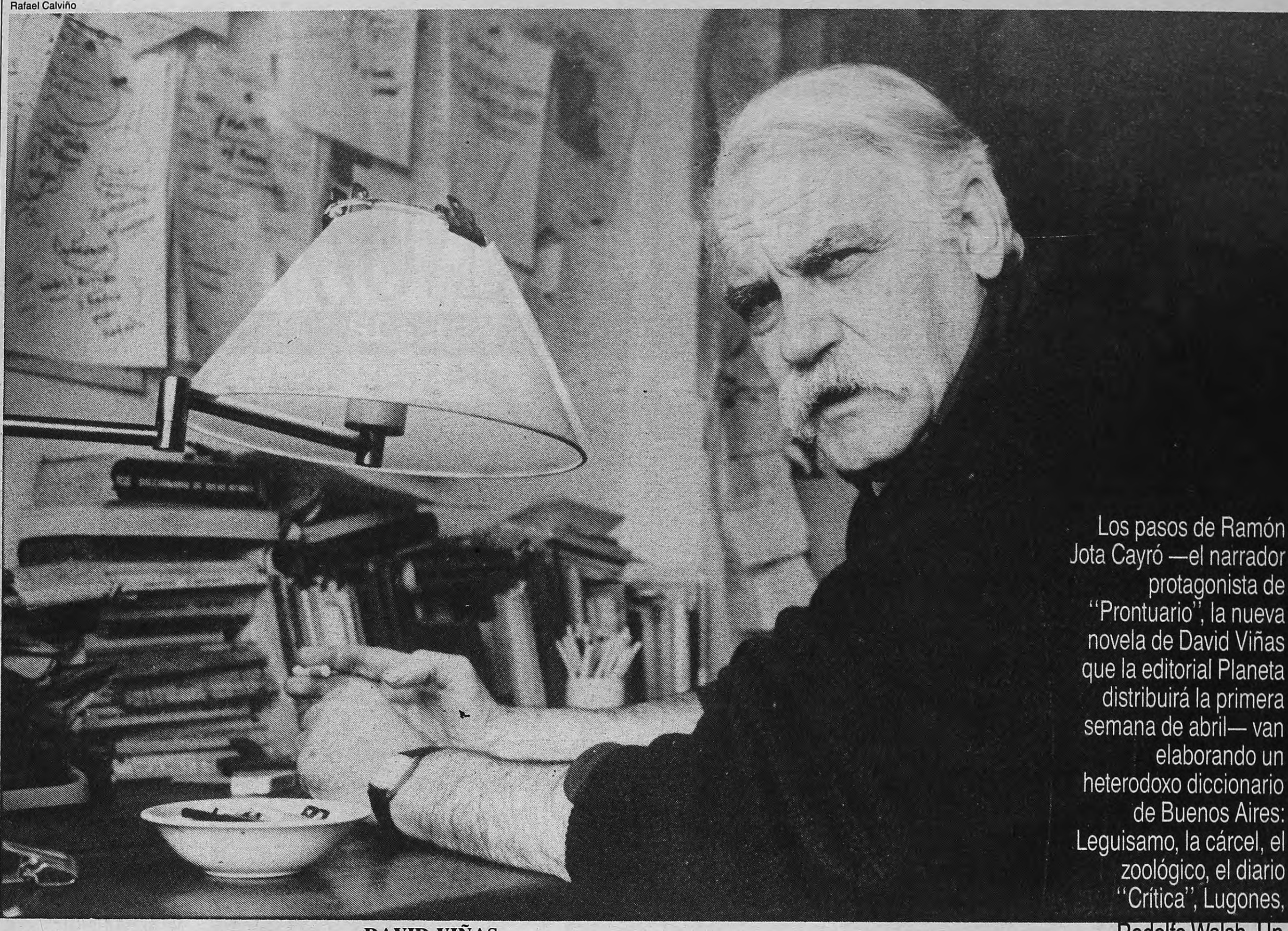
DAVID VIÑAS, 14 AÑOS DESPUES

Desde sus primeros ensayos aparecidos en la revista "Contorno", David Viñas se perfiló como uno de los escritores más polémicos y sólidos de los 60. Ensayista, dramaturgo y narrador —autor de "Cayó sobre su rostro", "Los hombres de a caballo", "Túpac Amaru", "Lisandro", "Los dueños de la tierra"—, su última obra narrativa, "Cuerpo a cuerpo", fue publicada en 1979.

Desde entonces —un tiempo atravesado por el exilio, una candidatura por un frente de izquierda, el rechazo de la beca Guggenheim— Viñas no publicó ficción hasta este "Prontuario" que Planeta distribuirá los primeros días de abril y que **Primer Plano** anticipa en las páginas 2 y 3. Una reconstrucción de su memoria del país. Un heterodoxo diccionario de nombres salvajes de la ciudad.

La vuelta del novelista

Rafael Calviño



Los pasos de Ramón Jota Cayró —el narrador protagonista de "Prontuario", la nueva novela de David Viñas que la editorial Planeta distribuirá la primera semana de abril— van elaborando un heterodoxo diccionario de Buenos Aires: Leguisamo, la cárcel, el zoológico, el diario "Crítica", Lugones, Rodolfo Walsh. Un intento de recuperación, define Viñas a este trabajo, la reconstrucción de una memoria que se arma, como un prontuario, con fragmentos desgarrados. **Primer Plano** anticipa un fragmento de la novela acompañado por un recuerdo del autor sobre su elaboración.

ANTICIPO DE LA NUEVA NOVELA DE VIÑAS

Prontuario

DAVID VIÑAS

Zurdo era mi abuelo el paterno y, según algunas cosas que me contó Eulalia mientra zurcía el mosquitero de su dormitorio, los dedos de la mano le habían quedado como una pata de gallo contraída, algo amarillenta y con escamas porque en los años del Centenario, o quizá un poco antes, había rescatado a una mujer de un famoso incendio rompiendo los vidrios de un ventanal.

—¿Sería frente a "La ciudad de Londres"?

—¿La tienda? No sé; no creo.

Algunos lo comparaban con el Kaiser por la manera que tenía de disimular la mano contraída usando una manga derecha mucho más larga o hundiendo permanentemente esos dedos filosos en la sisa del chaleco de piqué.

—¿No era en el bolsillo del pantalón dónde lo escondía?

—Sí, a veces; pero en el bolsillo de atrás, como si estuviera por sacar el cuchillo o buscarse, algo incómodo, el pasaporte o nada más que el pañuelo para estornudar.

—¿No usaba revólver?

—Sí, Pfister, sí que usaba, pero cuando lo conocí ya de viejo, o lo que entonces me parecía viejo, lo llevaba en el faldón izquierdo de su yaqué; y parecía que le pesaba tanto que caminaba algo escorado, como si fuera un bote o el viento siempre le soplara por el otro lado torciéndolo hacia estribor. O si preferís, como si estuviera por entrar, al sesgo, por una puerta entreabierta. Yo oí que algún vecino de Nueva Chicago comentó cuando pasábamos por la vereda: "El viejo Cayró se acomoda mal las cargas". Mi abuelo había escuchado ese comentario y sin darse vuelta le contestó: "Yo siempre cargo a la izquierda, Bonzo; y sinó, preguntáselo a tu madre".

—¿Provocador era?

—No, no; incapaz de provocar a nadie; era manso y de piel rosada, pero que no se le ocurriera a alguien torearlo de atrás.

—¿Guapo?

—No, Pfister, no. O sí. Muy. Pero no profesional, sin alardes; aunque tendríamos que ponernos de acuerdo sobre qué era ser guapo en 1910 —miré por el balcón hacia el oeste de la ciudad: el cielo era una plancha lisa, metálica; y allá, casi borrosa, se recortaba una chimenea con una nube igual a una oblea—. Sobre todo por esos barrios, Pfister —señalé—: Mataderos, Lugano, Ciudadela tan polvorienta, la calle Encina.

—O qué quería decir.

—Las dos cosas, Pfister. Las dos: qué era y qué quería decir, qué era ser guapo y qué significaba ser flojo o maricón. Pavada de cosa; sobre todo más allá de Nueva Chicago, donde mi abuelo vivía entonces: muy blanco, sin usar chambergo ni pañuelo al cuello, pero con gemelos muy vistosos, fusta con mango de plata y ya medio culón. Por allí no había más que cardales, perros en manada como si fueran lobos y siempre anduvieran con sed; y un molino de viento medio oxidado, con una veleta de *Agar Cross* que crujía a lo largo de todo el verano. Sobre todo en febrero cuando soplaba la sudestada y mi abuelo me llevaba al tambo que tenía en lo que ahora es Gre-

gorio de Laferrère.

—¿Por el Puente de La Noria?

—Cruzando, Pfister, más allá. Y cuando íbamos a visitar el tambo, él me acomodaba en el borrén de su montura cuando no iba con recado. "Véngase con este viejo, Ramón", me invitaba. Yo prefería el recado porque era más blando y, lógicamente te diría, porque me entusiasmaba verlo acomodar su recado sobre Oncativo, que así se llamaba su caballo de montar: era toda una sabiduría de artesano que mi agüelo iba cumpliendo como si fuera un rito; y si te digo que parecía un abad con su jadeo, sus mejillas recién afeitadas, la manera de ir depositando y acariciando el pellón o las matras, me olvido de decirte que él, en realidad, era una mezcla de artesano y abad.

—Y vos, ¿de qué sos mezcla?

—¿Yo? —me reí para darme tiempo—. Yo soy una mezcla de rabino y ladrón. ¿Y vos, alemán piojoso?

—De violinista, Leizpig y grumete. Sin nada de cerveza.

—¿Lo tenías pensado de antes?

—Uh, uh, uh: sí. Es que todos somos mezcla de algo en este país; mi padre de Leipzig; mi madre de Istria; uh; y sinó, miralo a nuestro grotesco igual Pirandello más cafishios, conventos y bandoneón; o a Urquiza que usaba poncho blanco con galera de felpa y no con falucho a dos puntas como San Martín.

—Mi abuelo también: no botas sino polainas de hule y sombrero hongo; y cómo lo enternecía su recado, cuando iba colocando los bastos sobre Oncativo como si fuera un cura disponiendo el cáliz a las vinajeras encima del altar, no sólo jadeaba al ir disimulando su asma, sino que rezongaba en mi dirección: "Señor Cayró —me decía—, usted sabe que este asunto del recado es muy pintoresco y hasta patriota y tal y cual; y yo sé, por mi lado, que usted lo prefiere a la montura; yo también sé, señor mío, que a usted lo jode la montura no sólo porque es inglesa, sino porque el borrén se le mete entre las nalgas. Y como yo me sé de memoria, por supuesto, que usted es macho y muy, esa protuberancia lo tiene a mal traer. Pero vamos a ganar tiempo, además, para llegar al tambo: Laferrère es una comarca que queda muy lejos; para hoy anuncian chaparrones y ha de ser cierto porque a mí me cruje esta mano de acacia". Y mientras se acariciaba el codo, iba optando por la montura que colocó de una sola vez junto con la sudadera, y contempló el cielo de color mostaza: "Por Ezeiza seguro que ya está garuando; allá va un refucilo por el lado de La Matanza, señor Cayró; y este verano seguro —vaticinó—, y le haría una apuesta a su padre, que vamos a tener nubes de langosta para rato". Y se quedó mirando hacia el sur con los ojos apagados, abriendo mucho la boca para conjurar la tos que le provocaba el asma: en ese momento, lista ya la montura sobre Oncativo, y con las dos chuletas de la barba blanca que le dibujaban una U por debajo de la boca y le flotaban hacia atrás, era un agricultor espiando por qué lado comenzaría a llover a los surcos recién abiertos, o en qué punto del horizonte, entre esos cardales quedaba el partido de La Matanza.

—¿Rezaba?

—No. Sí: una sola vez lo descubrí arrodillado y con la cabeza apoyada en el brocal del aljibe. Yo creí que se había caído algo en el pozo; o en una de ésas, como me lo prohibía a mí, que él andaba queriendo tomar agua del hilito que caía igual a una teta de ese balde de cuero.

—A mí me dijeron que tocaba muy bien el piano.

—Sí, Pfister, sí; se acompañaba, y también solía bordar sobre un bastidor corriéndole carreras en el punto cruz a mi tía Eulalia. Pero dejame que te cuente lo del tambo de Laferrère. ¿O no querés?



—Contame, Ramón; no te me ofendas. Si por eso vine a verte pese a todo lo que pasa.

—Pues bien, mi abuelo me llevaba en Oncativo sentado en el borrén de la montura y entre sus brazos; esa altura era para mí casi como subirme al molino: los cardales rosados, muy pocos azules que se balanceaban o se estremecían. No sé bien. La polvareda que se había levantado hacia Ezeiza era una nube baja, inquietante; los chimangos planeaban por encima de los alambrados, atontados, gritando como si mordieran; la barba de mi abuelo olía a alacena y a papel secante. El me iba diciendo sobre mi cabeza y yo le sentía el aliento: "Mire hacia el fondo, señor Cayró, antes de que oscurezca del todo y trate de acordarse, no se lo olvide: desde el Puente La Noria hacia el sur, lo único que ahora se ve es el rancho de los Ezpeleta. Para allá y para el otro rumbo, no hay nada todavía. Puro campo, campo raso; ni eucaliptus hay.

Pfister se sonreía:

—¿La pampa?

—El jamás usaba esa palabra. Mi abuelo decía Campo, Campo abierto, Campo pelado, Campo quemado. Pero no Pampa; Pampa no, Pfister. Por favor. Para él la pampa era "Pampas", y solamente lo usaba para señalarse las partes de la barbilla donde no le salía pelo: "Es el único lugar donde dejo que me bese el señor Cayró" —se apuntaba por debajo de los labios—; "dele un beso a su abuelo maricón; pero aquí, en esta peladura, señor".

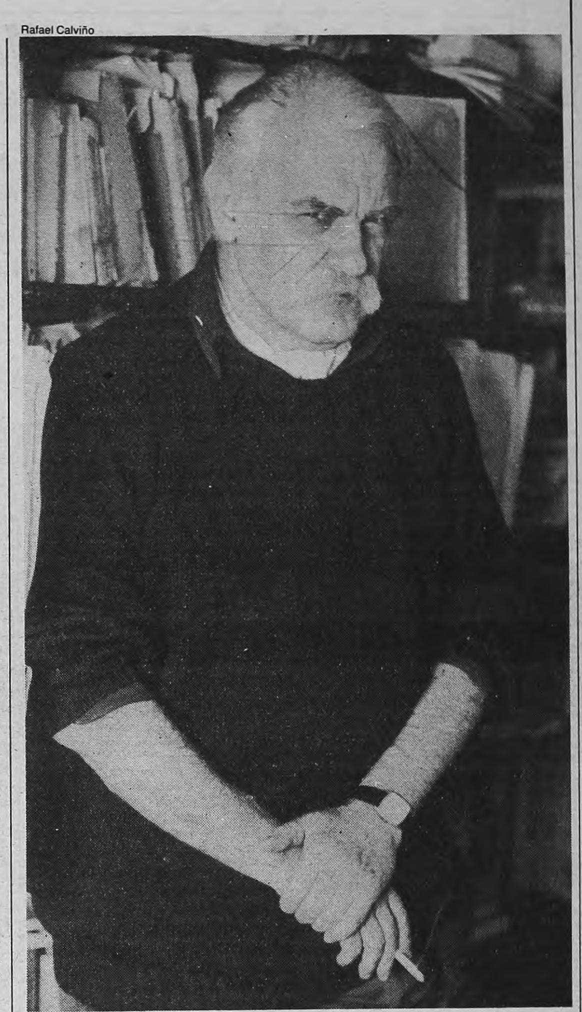
—¿Y vos le obedecías?

—Sí; porque me gustaba su olor a panadería: una mezcla de hojaldre, fuego lento, horno y bolsas de arpillera. De manera parecida, aunque un poco más, al momento en que mi abuelo murmuraba: "Vamos", y Oncativo empezaba a galopar entre los cardales. Los panaderos, vos sabés, ¿sí?, esas flores como plumas, en la noche y cuando uno los atropella, parecen mariposas; brillan, Pfister, y hasta parece que bailaran. No, nada que ver con la luz mala y esas macanas de las que mi abuelo no quería ni oír hablar. Hasta su mujer, ya muy vieja, revieja, le ponía el índice sobre la boca cuando doña Felisa insinuaba su versión en torno a semejantes misterios. Por cierto que ella se lo apartaba bruscamente y rezongando: "Métase ese dedo en el chaleco". Cierto, y mi abuelo consentía, acariciándose las patillas, frotándoselas un poco y murmurando: "Qué ranquelina brava que suele ser esta señora", para terminar haciendo un gesto que yo le había visto a una enfermera en algún afiche de la Asistencia Pública.

—¿Chito?

—Chito, lo iba calmando al caballo cuando aparecían los primeros perros. No ya los panaderos que seguían brillando entre luciérnagas, sino la perrada que se nos venía encima sobre el alambrado del tambo. "Chito", seguía mi abuelo, y trataba de tranquilizarme; que Oncativo no se fuera a espantar o a pegarse una costalada sobre los alambrados de púa. Que yo me acomodase sobre el borrén; y "Si usted se me arruga, señor Cayró, no se olvide que su abuelo lo entiende. Yo también me arrugo con esos perrazos que nos ladran y hasta nos van saltando para lamerme el estribo. Chito, Oncativo. Chito, mi señor don Ramón. Permítame que agarre las riendas con la mano buena. Ya está. Chito, les digo, perros del carajo; vengan nomás, que don Antonio Jota es un pelotudo. Y peor: es zurdo por vocación". Y los perros ya nos saltaban por el lado contrario a las púas, cayéndose en ese zanjón, gimiendo ahí, nada más que los ojos de vidrio entre las patas de Oncativo que apenas si se abalanzaba. "Vengan, cabrones, que seguro me los soltó ese roña del tambo. Ladrá, Balseyro, roñita, que esta vez no va a ser con la guacha como la vez pasada." Y ya tenía en la mano izquierda ese bulto oscuro. "A vos, putito, Mendizábal, escribano de la pindonga, loco que sos y el que más me torea." Extendió la zurda y el primer fogonazo estalló a mi lado. Algo se le había atragantado a ese perro que alcanzó a desgarrarle el cogote a Oncativo. "¿Te quedaste conforme, Brusso, guacho de tu madre? ¿Qué andabas diciendo de mí, alcahuete?", y un segundo estampido soltó esa mano oscura. "Dele, Oncativo, que yo estoy de su lado; yo soy su hermano. Y usted, señor Cayró, ¿se me ha quedado aturdido? ¿Está arrugado o se me va quedando dormido? ¿Clavó las guampas? Por el susto, señor Cayró." "No, abuelo no." "Y del negro tan parecido a Wilmer, ¿qué me cuenta? ¿No tiene algún comentario para hacerme?" —tiró otro balazo hacia ese lomo que se combaba y a la otra boca llena de jugo—. "Señor Cayró: le ruego por favor que ni se le ocurra contarle nada de esto a la vieja Felisa." Y volvió a apuntar, pero ya no era más que un bulto el que pateaba en la zanja; y si los otros seguían con sus ladridos, un solitario que gemía como desolado empezaba a oler al primero. "¿Más quieren, degollados? ¿Eso es lo que andan queriendo?" Y mi abuelo apuntó hacia los dos perros amontonados. "¿Más?" Y como esos animales se achataron contra el alambrado y la zanja, mi abuelo volvió a murmurarme en la oreja: "Chito, Oncativo. Y usted, señor, chito. Chito".

Rafael Calviño



Volver a Buenos Aires

"Examen de ingreso" fue la situación vivida con mi regreso posterior a la dictadura militar. Porque en los años que van del '76 al '83, lo primero que se deteriora es el lenguaje hablado. Sobre todo en los mediostonos; ni te cuento en el vocabulario; y hasta en las señales, los codazos cómplices, las reticencias y las alusiones. "Hablás como un inmigrante recién llegado, David", me dijo un alma caritativa en 1984. "Era." Torpe y, por ahí, me sentía desolado; como con las veredas reventadas de Buenos Aires, y en los guiños, en algún declive, en la caverna de la plaza Sívori, o en los zaguanes. "Como si te hubieras muerto", me sintetizó otro con vocación macabra.

Y pues bien, tuve que instalarme en la crítica que, mucho más *fría*, me fue permitiendo ¿sí? calmarme y, por ahí, ir sobreviviendo. Y el proyecto de la *Historia social de la literatura argentina* se convirtió en una especie de recuperación y de conjuro. Más distancia y algunas cábalas: "Yrigoyen entre Borges y Arlt" en el '89; y, ahora, "La década infame". El *Dorrego* del '87 también resultó un capítulo de esa nigromancia porteña: al fin de cuentas, en el teatro los cuerpos de los actores se convierten en soportes categóricos que le otorgan espesor a tu voz vacilante; y el *Dorrego* se transformó así en otra forma cautelosa de mi "examen de ingreso".

Y, por fin, esta novela, *Prontuario*, donde fundamentalmente intenté recuperar a Buenos Aires como a un cuerpo desarticulado, con mis humillaciones y ciertos momentos efímeros pero jubilosos. Con una respiración parecida, quizás, a la de *Un Dios cotidiano* o a la de *Hombres de a caballo*.

DEREK WALCOTT, EL GRAN POETA DE LA LENGUA INGLESA

Un premio Nobel presenta a otro

Joseph Brodsky (San Petersburgo, 1904), disidente soviético expulsado de su país en 1972 —desde cuando reside en Estados Unidos—, es autor de una obra escrita originalmente en ruso —"Menos que uno", "La canción del péndulo", "Parte de la oración y otros poemas", "Marcas de agua"— por la cual recibió en 1987 el Premio Nobel. Gran admirador del reciente Nobel Derek Walcott —sobre el cual escribió ensayos y al cual propuso como candidato para la distinción que ahora comparten— en esta nota publicada por el diario español "El País" lo presenta.

JOSEPH BRODSKY

El pasado 10 de diciembre, su majestad el rey de Suecia entregó el Premio Nobel de Literatura a un hombre de sesenta y dos años, de ciento ochenta y dos centímetros de estatura, ojos verdes y piel oscura, que se parece a Clark Gable y tiene el físico de un bronce de Riace. Su nombre es Derek Walcott, y es el mejor poeta en lengua inglesa.

Derek Walcott nació en la pequeña isla de Santa Lucía, que en 1979 obtuvo la independencia y de la que en la actualidad es ciudadano. Se graduó en la Universidad de las Indias occidentales, en Trinidad, y ha vivido la mayor parte de su vida en Trinidad y en Estados Unidos, en cualquier lugar en el que consiguiese encontrar trabajo. El período de mayor estabilidad de su vida diría que ha sido el último decenio, durante el cual ha enseñado poesía en varias universidades americanas. Actualmente es profesor de inglés en la Boston University de Massachussetts.

En otras palabras, al igual que les sucede a muchas personas que ejercen su profesión, su vida ha estado, y continúa estando, determinada por las circunstancias. Excepto por una: nació con la piel negra, lo cual restringe el campo de acción, especialmente en el mundo literario, y particularmente en el de lengua inglesa. Tal vez en Francia las cosas sean distintas, con todos los congresos y conferencias sobre la *négritude* y el colonialismo. Por otra parte, Walcott nunca ha puesto los pies en Francia. Y mucho menos en Italia o España. No creo que haya sido nunca invitado a ninguna de esas reuniones; e incluso me pregunto si hubiera tenido la posibilidad de intervenir en ellas: siempre ha ido corto de dinero y ha estado demasiado ocupado en ganarse la vida. Así que con motivo del Nobel llegó a este continente prácticamente por primera vez. Setenta y dos horas en Lisboa, una semana en Rotterdam y una breve estancia en Suecia, donde el año anterior se publicó una selección de su poesía, no cuentan. Pero lo más importante es que, mientras llegaba en persona a Estocolmo, llegaba al resto de Europa con sus poesías.

El significado de su presencia en estas lides podría compararse con la corriente del Golfo que alcanza Europa y no sólo a causa de su origen. La poesía de Derek Walcott es, en efecto, una corriente extraordinariamente fuerte, constante, única por su calor, que desde hace cuarenta años lame las orillas de la literatura americana y de la inglesa, derritiendo en su propio camino —uno se siente tentado a añadir— más de un iceberg. Con esto expreso no tanto la sensación inmediata que el lector siente en el pecho, sino más bien la propiedad que tienen estas poesías de desmentir todas esas teorías minimalistas que recientemente parecen haber conquistado más espacio, pero no necesariamente sustancia, que el tema del que se ocupan.

Si una cosa demuestra los versos de Walcott es que la poesía no es un arte de reticencia, sino más bien de elocuencia, de afirmación. Si un poeta quiere ser reticente, o mantenerse al margen, da lo mismo que dé el paso lógico siguiente y se calle del todo. "Arte incurablemente semántico", la poesía está destinada a ser discursiva, incluso en el caso de la sensibilidad más introvertida. Francamente, la dificultad de una actitud hermética a ultranza consiste en implicar un mayor volumen de drama de cuanto la realidad humana puede justificar.

Por más brutal que pueda ser la confrontación con lo real, la tarea de la poesía consiste en resistir a la realidad, en presentar al menos una alternativa lingüística, en temperar el corazón para cualquier eventualidad, incluso la propia y definitiva derrota. Este tipo de trabajo no puede ser hecho con frases gnómicas, satisfacientes, incluso para su artífice, pero que dejan a su *tribu* indefensa; es necesario todo el lenguaje de la *tribu*, todo su vigor, su precisión y su euforia. Más concretamente, el propio lenguaje requiere un portavoz que posea esa cualidad.

Derek Walcott nació en 1930 en esa islita del Caribe, en las Indias occidentales: presumiblemente por esta razón su poesía es de naturaleza oceánica por la amplitud, profundidad y capacidad de crear un clima en el que habitan su *tribu*, en cualquier lugar en que se hable inglés. Sus versos, sus estrofas, llegan como olas, extrayendo el propio tejido de imágenes, tanto de la versión física y psicológica de la tierra firme sobre la que rompen, como el horizonte del que todas parten. Es en este sentido que son horizontales, además de crecientes, agitadas, cadenciosas y, en definitiva, quebradas; es en este sentido que son rimadas. Y también en este sentido son vivificantes, amena-



Best Sellers///

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*El ojo de la patria*, por Osvaldo Soriano (Sudamericana, 15 pesos). La nueva novela de Soriano cuenta las peripecias de un agente confidencial destacado en París cuya misión secreta —la "Operación Milagro Argentino"— consiste en repatriar a un prócer de la Independencia reacondicionado en una morgue de Viena con un chip de invención nacional.	1	16
2	*Doce cuentos peregrinos*, por Gabriel García Márquez (Sudamericana, 11 pesos). En plena madurez, García Márquez vuelve a sus grandes temas: el amor, el desconcierto ante la realidad, la profecía de los sueños.	2	33
3	*Escrito en las estrellas*, por Sidney Sheldon (Emecé, 18 pesos). Lara Cameron es una mujer que se esmeró mucho para estar donde está. El oscuro pasado que trata de ocultar no impide que su fortuna crezca vertiginosamente. Pero en tan esplendoroso medio alguien planea una venganza con irremediables consecuencias para la vida de la protagonista.	3	20
4	*Los amantes*, por Morris West (Vergara, 12 pesos). Una historia donde el amor lucha contra las reglas y los compromisos de una sociedad que da más importancia a los intereses materiales que a los sentimientos.	4	15
5	*Escrúpulos II*, por Judith Krantz (Emecé, 18,50 pesos). La historia de una enérgica mujer, dueña de una gran casa de modas, que desconoce el límite de las ambiciones humanas, paseando por Berverly Hills, Nueva York y París su codicia.	5	2
6	*Dulces engaños*, por Jude Deveraux (Atlántida, 15,90 pesos). Una novela de amor bajo las luces de Manhattan. En medio de la trama la misteriosa vida de una mujer, la abuela de la protagonista, que alguna vez fue una gran cantante de blues.	6	2
7	*La revolución es un sueño eterno*, por Andrés Rivera (Alfaguara, 15 pesos). Una polémica mirada de los hechos que sucedieron a la Revolución de Mayo a través de unos ficticios cuadernos privados de Juan José Castelli.	—	1
8	*Cuatro después de la medianoche*, por Stephen King (Grijalbo, 34 pesos). El maestro del terror, autor de *La zona muerta* y *Cementerio de animales*, vuelve a mostrar su escalofriante genio en estas cuatro novelas cortas.	9	13
9	*Aguilas negras*, por Larry Collins (Plaza & Janés, 23 pesos). Un duelo entre un agente de la CIA y un oficial de la DEA, con el trasfondo del ascenso al poder de Noriega en Panamá. Una aceitada trama que sigue las conexiones latinoamericanas de la droga.	7	5
10	*El ultimátum de Bourne*, por Robert Ludlum (Grijalbo, 29,50 pesos). Las ciudades se suceden a medida que crecen las confusiones, las persecuciones y las intrigas en esta novela de suspenso, con todo y servicios de inteligencia.	—	11

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Urano, 11,80 pesos). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	1	90
2	*Poderes*, por Víctor Sueiro (Planeta, 14 pesos). Niños que realizan viajes astrales, curas súbitas e inexplicables y apariciones de la Virgen de San Nicolás son algunos de los sobrenaturales temas de este libro.	3	14
3	*La guerra del siglo XXI*, por Lester Thurow (Vergara, 17,20 pesos). Después de la caída del comunismo, de la Guerra Fría, tres bandos (Japón, Europa y Estados Unidos) se disputan el mundo bajo una misma bandera: el capitalismo.	2	11
4	*El miedo a los hijos*, por Jaime Barylko (Emecé, 12 pesos). Análisis de la responsabilidad que los padres tienen en el crecimiento y en el desarrollo intelectual de los hijos, que puede ser afectada gravemente por el miedo.	5	12
5	*De La Pampa a los Estados Unidos*, por René G. Favaloro (Sudamericana, 11 pesos). Reflexiones y vivencias del conocido médico argentino que viajó a EE.UU. para perfeccionarse y logró convertirse en un acreditado cirujano.	4	14
6	*De mujeres, varones y otros percances*, por Cristina Wargon (La Urraca, 10 pesos). La autora de *El descabellado oficio de ser mujer* confirma en esta especie de manual sobre el trato entre sexos que el feminismo no carece de sentido del humor.	—	8
7	*El porvenir es largo*, por Louis Althusser (Destino, 24 pesos). La autobiografía de uno de los más célebres filósofos marxistas y estructuralistas. Como punto de partida la minuciosa descripción del homicidio de su mujer.	10	2
8	*Saquen una hoja*, por Mario Pergolini y Alejandro Rozitchner (Planeta, 10 pesos). Una especie de manual de supervivencia para el estudiante secundario, donde los autores idean una secuela de prácticas salidas a una educación aburrida.	—	1
9	*Cuba existe*, por Rodolfo Livingston (La Urraca, 12 pesos). Subtitulado *Es socialista y no está en coma*, el libro reúne una serie de charlas que el autor ofreció en la Casa de la Amistad Argentino-Cubana, sobre sus experiencias en la isla.	9	8
10	*Esperando a los bárbaros*, por Guy Sorman (Emecé, 15 pesos). Ahora que el enemigo comunista ya no amenaza la paz de la burguesía blanca occidental es necesario buscar nuevos enemigos. Los señalados son los inmigrantes y los drogadictos, quienes son maltratados por querer acceder a una sociedad en la cual no tienen lugar.	6	2

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal), Garabombo (San Martín); El Monje (Quilmes); El Aleph (La Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, La Médica (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías se cotejan con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

Malcolm X: **Autobiografía** (Ediciones B). El líder negro asesinado en 1965 —cuya vida recrea la reciente película de Spike Lee— trabajó en su autobiografía con Alex Haley, Premio Pulitzer, para legar su manera radical de ver los problemas raciales.

Andrés Rivera: **La revolución en un sueño eterno** (Alfaguara). Reedición de la novela que le valió a Rivera el Premio Nacional de Literatura de 1992, "una versión de cómo trabajar la relación entre literatura e historia", como en estas páginas la definió Luis Guzmán.

José Saramago: **El evangelio según Jesucristo** (Seix Barral). Lectura de las sagradas escrituras en versión de uno de los mejores escritores en lengua portuguesa, donde Jesús expía las culpas de su padre José y manifiesta un cariño nada celestial por María Magdalena. Entre las polémicas provocadas por esta excelente novela, el gobierno portugués prohibió su participación en el Premio Europeo.

Carnets///

ENSAYO

Sartre italianísimo

LA REINA ALBEMARLA O EL ULTIMO TURISTA, por Jean-Paul Sartre. Losada, 1992, 182 páginas.

En el verano de 1951, Sartre parte con Simone de Beauvoir hacia Noruega, Islandia y Escocia. La conversión al turismo va a verse doblada, como es normal en un escritor, por un cambio de textos. Acaba de estrenar en París *El Diablo y Dios*, un drama político-alegórico. Del viaje a Escandinavia resultará el prefacio para la Guía Nagel de los países nórdicos: un texto corto y un ejercicio de estilo agradable, el tipo de composición que se espera de un escritor confirmado.

Sin embargo, Sartre quería ir más allá en el estudio de la condición del turista, y en octubre del '51, en una carta a Juan Cau, leemos que está decidido a escribir "el libro N° 10.788 sobre Italia". Al año siguiente abandonará el proyecto —el último verdaderamente literario antes del "adiós a la literatura" de *Las palabras* (1963)— y la política invadirá para siempre, pero sólo entonces de un modo completo y definitivo la escritura sartreana. Quien prometía ser el Stendhal de nuestro siglo se convirtió en un Zola cuyo Dreyfus era el Partido Comunista Francés. El texto de *La reina Albemarla o el último turista* está compuesto por los únicos fragmentos que restan del proyecto italiano, reunidos, fijados y anotados por Arlette Elkaim-Sartre.

Existen dos maneras de leer *La reina Albemarla*. La primera requiere de mayor erudición, pero, no obstante, es quizá la más obvia, la menos movilizadora. Consiste en relacionar lo que se *sabe* del proyecto con lo que se puede *leer* de él. Sabemos que en 1957, cinco años después de haberlo abandonado, Sartre lo definía, con una ambición totalizadora que iba a volverse habitual, como "una gruesa monografía, con la historia, los problemas sociales, las constelaciones políticas, la Antigüedad, la Iglesia: todo debía encontrarse allí". Del agotamiento de esa ambición podemos leer estas páginas sobre Nápoles, Roma y Venecia. Las informaciones sobre el proyecto pueden seguir acumulándose, pero no por ello se completa; aquello que excita al lector erudito es precisamente lo que termina por frustrarlo.

Pero ciertamente nadie está obligado a leer en *La reina Albemarla* el fracaso o el inacabamiento de una ambición. Desvinculados del todo del que habrían de ser una parte, los pasajes sobre el Panteón de Agripa, sobre el Coliseo, sobre el aticismo de Capri, sobre Venecia se integran a la mejor tradición italianizante de la literatura francesa. Sartre no había sido inmunizado por la rutina escolar contra el impacto de la Antigüedad; y son los efectos del segundo renacimiento, el de las ruinas y las estatuas, el de Lessing y Piranesi —después del de los libros y los textos—, los que resultarán más productivos para sus descripciones fenomenológicas, para su arqueología entendida como conocimiento de los objetos. En sus *Diversas maneras de adornar los caminos* (1769), Piranesi copiaba los motivos decorativos al templo de Antonino y Faustina, a la columna de Trajano. Pompeya había sido desenterrada, pero había nacido una nueva manera de mirar que permitía redescubrir los monumentos que nunca habían cesado de ser visibles. Es también a ellos que se dirige la mirada de Sartre. La Antigüedad es así liberada de su propia perfección para convertirse en un momento de Italia. Pero la nueva relación con la Antigüedad, dice Sartre, muestra la unión de lo singular y la muerte: "No le digan que nunca podrán reconstruir el templo de Júpiter Capitolino; se ha perdido un secreto para siempre, podría entrever lo irreparable y tener miedo".

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

FICCION

Memorias de sobreviviente




LA INFANCIA PERDIDA, por Yehuda Nir. Planeta, 1992, 220 páginas.

No resulta complicado en absoluto entrar en texto a propósito de este libro de Yehuda Nir (Polonia, 1930); lo difícil es salir, habida cuenta de que se trata del estremecedor relato autobiográfico de un sobreviviente, la agónica aventura vital de un judío polaco y su grupo familiar —madre y hermana— que consiguen llegar vivos al final de la Segunda Guerra Mundial.

El relato del autor comienza en 1939, a sus nueve años, y finaliza en 1945. Los telones de fondo de esos seis años son, sucesivamente, Polonia, Rumania, Alemania y nuevamente Polonia, una geografía en apariencia diversa, pero cuya uniformidad puede ser reabsorbida por una sola imagen unánime: una ciudad devastada, poblaciones estragadas por el pánico, la enfermedad y el hambre, una huida hacia adelante cuyo fin excluyente era la libertad, o una desesperación de tal calibre que la muerte era una posibilidad cierta de liberación. La solapa de la edición de Planeta reproduce, entre otros, un fragmento de recensión que se asombra del "inesperado humor" que se puede hallar en algunos pasajes del volumen. Es cierto. Dos cosas, al menos, asombran en el interior del discurso de Nir: su notable poder de evocación y el sentido del humor del que da cuenta cuando rememora ciertas circunstancias. Pero habría que agregar algo: es el humor del condenado, es el estallido de risa que se despliega al pie del cadalso, es la risa escalofriante que precede a la quiebra. Se ríe para no morir, literalmente, de angustia.

Por otra parte, Nir pone sobre el tapete una cuestión que no es de las menores cuando de los avatares de la Segunda Guerra se trata: la identidad desgarrada. Un tópico que podría sonar abstracto, pero cuya carnalidad desborda cualquier consideración tangencial; una circunstancia que para Nir —como para tantos otros— se podría haber resumido en una ecuación tan desesperada como insoportable: ser judío y parecer ario.

A lo largo de toda la travesía para huir del genocidio nazi, el autor aparece como un Zelig *avant le film*, con el pelo teñido de rubio, un conjunto de ropa que se asemeja al uniforme de las juventudes hitlerianas, distorsionando flexiones verbales y cuidando hasta el más fútil detalle que pudiera revelar su condición semítica, como un camaleón consumado que en otras circunstancias provocaría hilaridad si no fuera porque en torno de este camaleonismo corren ríos de sangre. No en vano el apellido verdadero del autor es Grünfeld, cambiado después de la guerra por el de Nir para no llevar un apellido con reminiscencias alemanas.

La infancia perdida es uno de los pocos relatos de sobrevivientes que no comporta la más mínima inflexión moral —lo que no le quita una insobornable conciencia ética— ni se permite ninguna de las formas de la autocompasión. "(...) no era el honor, sino la supervivencia lo que contaba", confiesa el autor (página 85), y es justamente en nombre de la evocación de esta supervivencia por la que Nir hace a un lado cualquier consideración de tipo moral y pone en su lugar el pertinaz ejercicio de la memoria. Porque eso es *La infancia perdida*: una implacable memoria que se edifica a partir del epígrafe del libro, extractado de *Malone muere*: "Antes de seguir adelante déjame decir que no perdono a nadie (...)".

OSVALDO GALLONE

FICCION Y ENSAYO

Breves y buenas historias

EL HOLOCAUSTO DEL MUNDO, por Nathaniel Hawthorne, y **A PROPOSITO DE HAWTHORNE Y SU OBRA**, por varios autores, traducción de Carlos José Restrepo L., Editorial Tesis Norma, Colección Cara y Cruz, 1992, 242 páginas.

"Imaginándome asimismo que el resplandor de la hoguera podría hacer luz sobre alguna honda verdad moral, me pareció oportuno viajar hasta allí para estar presente", dice el narrador de "El holocausto del mundo", cuento que encabeza y da título a esta antología de relatos de Nathaniel Hawthorne; tales palabras sirven para definir la obsesión que articula su propuesta narrativa: la presencia del mal en el mundo. Hawthorne nació en 1804 en Salem, Massachusetts, donde un siglo antes uno de sus antepasados, John Hawthorne, había participado en los procesos contra las brujas, lo que para Nathaniel era una especie de estigma que condenaba a su familia. Vivió apartado, y aun lejos de Salem, llevó sus fantasmas consigo. Fue amigo de Herman Melville, quien en 1850 escribió para la revista *Literary World* un ensayo sobre su obra (una parte se incluye en la selección). Murió en 1864, según se dice "mientras soñaba".

La ética puritana que descree del arrepentimiento e insiste en la culpa y el fatalismo, junto con el espiritualismo de los *trascendentalistas* —Hawthorne participó de la experiencia de la Brook Farm— funcionan como paradigmas en los que se encuadran las narraciones, concebidas como ideas a fabular, prefiguradas a veces en los *Cuadernos de apuntes*, texto también incluido en esta antología. Se ha señalado reiteradamente el carácter alegórico de los cuentos de Hawthorne, su tendencia a la abstracción y al agregado de reflexiones morales. Dice de él Borges que "primero concebía una situación, o una serie de situaciones, y después elaboraba la gente que su plan requería". Para Borges es en el cuento y no en las novelas de Hawthorne (*La letra escarlata, La casa de los siete tejados, El fauno de mármol*) donde ese procedimiento logra los mejores resultados. En relatos como "Wakefield" o "El joven Goodman Brown", para citar algunos de los más famosos de los *Twice Told Tales* (*Cuentos dos veces contados*), la intensidad de las imágenes subordina las ideas y crea una atmósfera particular. Una pavorosa atmósfera, sombría e ineluctable. Pero del desacomodo entre la oprimente tradición y el irreversible rostro de lo nuevo, y por sobre la culpa que alcanza también a la propia tarea del escritor, emerge una realidad formal tal vez justificatoria, como una épica de los tiempos modernos: la *short story*.

SUSANA CELLA

POESIA

Voz de mujer



CARTAS, por Liliana Lukin. Ediciones de la Flor, 1992, 64 páginas.

Toda escritura es una carta de amor: la *real-literatur*, previene Deleuze en un epígrafe de este libro compuesto por cuarenta poemas-cartas. La carta de amor no existiría sin la ausencia. Lenguaje de la postergación y de la demora, hecho de ansiedad y abandono, en el anverso de la carta de amor hay un conjuro de la muerte: la palabra cubre, encubre el hueco dejado. Este vacío que se difiere es propicio para dejar su huella en la poesía de Liliana Lukin: "Algún poema tiene que haber, me dije: en lugar/ de una certeza siempre hay un poema/ y en lugar de un poema siempre estoy/ escribiendo cartas como un náufrago al revés/. Serie de incertidumbres: a la ausencia se superpone la indecisión pronominal, el espectro de un sujeto situado *entre* el yo y el tú. Ni uno ni otro definidamente: el yo no es pleno en la carta de amor, pues el tú es su única experiencia y su sola expectativa, pero el tú tampoco lo es, ya que allí sólo está aludido.

En estos poemas, el sujeto también oscila y siempre parece estar en el lugar equivocado, entre-dicho, nunca en reposo, tensado entre lo que es y lo que espera: "Sabrás sin duda que escribiré una carta/ esperarás de este vacío una escritura: cumplo sin más/ persistir en la infelicidad de estar perdida ser/ (en un lugar al sol) el hueco de unas letras ruidosas/ una voz como música atonal a mis alrededores ciegos".

Voz de mujer, el enunciado de la carta de amor es femenino: siempre escribe *ella* —Barthes reconocía que el hombre se feminiza al escribirla—. Voz que abre el espacio de la confidencia y la reserva, habla apartada de la dicción masculina que legisla y manda. En la poesía de Lukin no sólo se explora esta voz, sino también su alteridad y su destino. Tres sujetos la sitúan: el yo-mujer, que enuncia; la destinataria —la mayoría de los poemas se inician "mi querida"—; el hombre, que demanda. Se lee: "Y ese hombre ahora ha pedido una carta:/ yo le escribo ésta para vos donde está ausente". El yo-mujer, sujeto del desasosiego, entre el deseo y la costumbre, resistente y extraña, se dirige a la que parece ser su doble, su otro yo, y el texto se vuelve circular y cómplice. A la vez, el hombre —obstáculo y querencia, cerco y deseo, olvido y necesidad— pide y atiende ese discurso sospechoso que lo busca pero que no se le dirige: "Ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser una más".

Como es obvio, estos poemas no son cartas, ni siquiera cartas de amor, pero con sabia delicadeza problematizan los términos de su retórica. Orientando hacia la lírica los rasgos extremos de la epístola amorosa —ausencia, indecisión pronominal, discurso femenino, alteridad— Liliana Lukin inscribe su escritura en el vacío con que se define negativamente a la mujer y desbarata los clisés culturales que la aluden. Carencia, hendidura, grieta, falta: "(en su falla lo femenino estalla)". Poesía huérfana de anécdota, donde prevalecen los infinitivos y una austera música de la sintaxis, una ausencia de figuración que se funda en un modo de la vacuidad desde el cual se escribe. Ello recuerda vagamente una poética con rara descendencia: la "poesía del pensar" de Macedonio Fernández. *Cartas* prosigue la escritura iniciada en *Carne de tesoro* (1991) y se reúne con ese conjunto de textos que indagan desde la poesía lírica las voces del discurso femenino, acaso las más interesantes, por sus derivaciones, de la poesía argentina actual.

JORGE MONTELEONE

BIOGRAFIA

La obsesión, de ida y de vuelta

GOMBROWICZ, EL ESTILO Y LA HERALDICA, por Germán Leopoldo García. Atuel, 1993, 126 páginas.

Todo recorrido por la obra y la figura de cualquier personaje debe irremediablemente hacer que su público se traslade de inmediato a los escritos del elegido en cuestión. Este es el logro principal de Germán García. Hacer que el punto de atención del lector se traslade desde su propio texto hacia el texto de otro.

Toda ruta, sin embargo, requiere un ejercicio de ida y vuelta que se podría reflejar en la siguiente fórmula: llegar a Gombrowicz por García y volver a García de la mano de Gombrowicz.

Pero para llegar al escritor, ensayista y psicoanalista Germán García es preciso determinar quién es ese polaco llamado Witold Gombrowicz nacido en 1904, participante del movimiento vanguardista de su país, autor de *Ferdydurke, El casamiento, Los hechizados, Ivonne, Princesa de Borgonia, La seducción, Transatlántico, Bakakai, Recuerdos de Polonia, Peregrinaciones argentinas, Diario 1 y 2, Cosmos* y *Lo humano en busca de lo humano*, y una enorme cantidad de artículos. Saber, desentrañar ese insólito laberinto que fue su vida. Su viaje en 1939 a Buenos Aires. Su estancia en el país durante 23 años debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial cuando, en realidad, había llegado en breve visita. Su escritura al margen del mundo literario, su extrema miseria, su viaje a Francia, su reconocimiento internacional. Su muerte en 1969.

Saber, fundamentalmente, el motivo que hace de Gombrowicz, de sus textos, un escritor de culto. Como tal, poco leído. Como tal, demasiado nombrado para ataque o defensa de posturas a las cuales el autor respondería siempre con una humorada. Ayer, cuando frecuentaba los bares porteños maravillándose con el lenguaje castellano (¿argentino?) y hoy cuando han pasado sobre su obra juicios de intelectuales tan reconocidos y dispares como Roger Plá, Eduardo González Lanuza, Adolfo de Obieta, Jorge Luis Borges o Ernesto Sabato.

Germán García, autor de cuatro novelas (*Nanina, Cancha Rayada, La Vía Regia* y *Perdido*) y nueve ensayos (*Macedonio Fernández, M.F.: la escritura en objeto, La otra psicopatología, La entrada del psicoanálisis en la Argentina, Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano, Psicoanálisis, política del síntoma, Psicoanálisis dicho de otra manera, Masotta, los ecos de un nombre* y *Formación, clínica y ética*) acierta en su intento antibiográfico para determinar la posibilidad o no de la exploración del acto de hablar sobre otro. Ese otro es Gombrowicz. Y García sabe que mientras lo ocurrido es simultáneo, lo escrito es consecutivo. Por lo tanto, vuelve a nombrar lo nombrado por Gombrowicz.



Fiel a la consigna del narrador norteamericano Paul Auster, según la cual todo escritor tiene que estar obsesionado con su historia antes de escribirla, Germán García siguió durante décadas los textos de Gombrowicz aclarando que "algo anterior está en juego y tampoco sabría dónde terminar".

Claro, nadie escribe los libros que necesita escribir, sino aquellos que le gustaría leer. Por eso, la lectura de *El estilo y la heráldica* propone, entre muchas, una pregunta clave. ¿Qué es lo que va del malestar en la cultura vivido por Gombrowicz en los '50 y '60 y el otro malestar en la cultura vivido por García en los '80 y '90? O bien, ¿es otro ese malestar? ¿Es el mismo?

La respuesta puede estar en los autores que ejercen su función de hilo conductor desde uno hasta otro. Puede estar en la transferencia o en el cambio del relato de las utopías de una y otra época. Puede estar en la necesidad de Gombrowicz de pervertir la literatura como símbolo de hilaridad ante el lector y puede estar en el desacato de García a esa misma perversidad demostrando que lo único que puede matar al ser humano es el aburrimiento.

Germán García cree en Grombowicz como figura. *El estilo y la heráldica* plantea si esa figura, ese punto de quiebre, es fin o comienzo de algo, invención de sí mismo. El viaje de ida y vuelta está asegurado.

MIGUEL RUSSO



ambición. Desvinculados del todo del que habrían de ser una parte, los pasajes sobre el Panteón de Agripa, sobre el Coliseo, sobre el aticismo de Capri, sobre Venecia se integran a la mejor tradición italianizante de la literatura francesa. Sartre no había sido inmunizado por la rutina escolar contra el impacto de la Antigüedad; y son los efectos del segundo renacimiento, el de las ruinas y las estatuas, el de Lessing y Piranesi —después del de los libros y los textos—, los que resultarán más productivos para sus descripciones fenomenológicas, para su arqueología entendida como conocimiento de los objetos. En sus *Diversas maneras de adornar los caminos* (1769), Piranesi copiaba los motivos decorativos al templo de Antonino y Faustina, a la columna de Trajano. Pompeya había sido desenterrada, pero había nacido una nueva manera de mirar que permitía redescubrir los monumentos que nunca habían cesado de ser visibles. Es también a ellos que se dirige la mirada de Sartre. La Antigüedad es así liberada de su propia perfección para convertirse en un momento de Italia. Pero la nueva relación con la Antigüedad, dice Sartre, muestra la unión de lo singular y la muerte: "No le digan que nunca podrán reconstruir el templo de Júpiter Capitolino; se ha perdido un secreto para siempre, podría entrever lo irreparable y tener miedo".

ALFREDO GRIECO Y BAVIO

POESIA

Voz de mujer

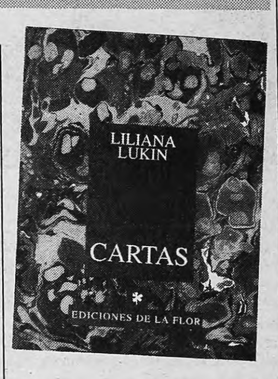
CARTAS, por Liliana Lukin. Ediciones de la Flor, 1992, 64 páginas.

Toda escritura es una carta de amor: la *real-literatur*, previene Deleuze en un epígrafe de este libro compuesto por cuarenta poemas-cartas. La carta de amor no existiría sin la ausencia. Lenguaje de la postergación y de la demora, hecho de ansiedad y abandono, en el anverso de la carta de amor hay un conjuro de la muerte: la palabra cubre, encubre el hueco dejado. Este vacío que se difiere es propicio para dejar su huella en la poesía de Liliana Lukin: "Algún poema tiene que haber, me dije: en lugar/ de una certeza siempre hay un poema/ y en lugar de un poema siempre estoy/ escribiendo cartas como un náufrago al revés/. Serie de incertidumbres: a la ausencia se superpone la indecisión pronominal, el espectro de un sujeto situado *entre* el yo y el tú. Ni uno ni otro definidamente: el yo no es pleno en la carta de amor, pues el tú es su única experiencia y su sola expectativa, pero el tú tampoco lo es, ya que allí sólo está aludido.

En estos poemas, el sujeto también oscila y siempre parece estar en el lugar equivocado, entre-dicho, nunca en reposo, tensado entre lo que es y lo que espera: "Sabrás sin duda que escribiré una carta/ esperarás de este vacío una escritura: cumplo sin más/ persistir en la infelicidad de estar perdida ser/ (en un lugar al sol) el hueco de unas letras ruidosas/ una voz como música atonal a mis alrededores ciegos".

Voz de mujer, el enunciado de la carta de amor es femenino: siempre escribe *ella* —Barthes reconocía que el hombre se feminiza al escribirla—. Voz que abre el espacio de la confidencia y la reserva, habla apartada de la dicción masculina que legisla y manda. En la poesía de Lukin no sólo se explora esta voz, sino también su alteridad y su destino. Tres sujetos la sitúan: el yo-mujer, que enuncia; la destinataria —la mayoría de los poemas se inician "mi querida"—; el hombre, que demanda. Se lee: "Y ese hombre ahora ha pedido una carta:/ yo le escribo ésta para vos donde está ausente". El yo-mujer, sujeto del desasosiego, entre el deseo y la costumbre, resistente y extraña, se dirige a la que parece ser su doble, su otro yo, y el texto se vuelve circular y cómplice. A la vez, el hombre —obstáculo y querencia, cerco y deseo, olvido y necesidad— pide y atiende ese discurso sospechoso que lo busca pero que no se le dirige: "Ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser una más".

Como es obvio, estos poemas no son cartas, ni siquiera cartas de amor, pero con sabia delicadeza problematizan los términos de su retórica. Orientando hacia la lírica los rasgos extremos de la epístola amorosa —ausencia, indecisión pronominal, discurso femenino, alteridad— Liliana Lukin inscribe su escritura en el vacío con que se define negativamente a la mujer y desbarata los clisés culturales que la aluden. Carencia, hendidura, grieta, falta: "(en su falla lo femenino estalla)". Poesía huérfana de anécdota, donde prevalecen los infinitivos y una austera música de la sintaxis, una ausencia de figuración que se funda en un modo de la vacuidad desde el cual se escribe. Ello recuerda vagamente una



poética con rara descendencia: la "poesía del pensar" de Macedonio Fernández. *Cartas* prosigue la escritura iniciada en *Carne de tesoro* (1991) y se reúne con ese conjunto de textos que indagan desde la poesía lírica las voces del discurso femenino, acaso las más interesantes, por sus derivaciones, de la poesía argentina actual.

JORGE MONTELEONE

buenas
rias

su familia. Vivió apartado, y aun lejos de Salem, llevó sus fantasmas consigo. Fue amigo de Herman Melville, quien en 1850 escribió para la revista *Literary World* un ensayo sobre su obra (una parte se incluye en la selección). Murió en 1864, según se dice "mientras soñaba".

La ética puritana que descree del arrepentimiento e insiste en la culpa y el fatalismo, junto con el espiritualismo de los *trascendentalistas* —Hawthorne participó de la experiencia de la Brook Farm— funcionan como paradigmas en los que se encuadran las narraciones, concebidas como ideas a fabular, prefiguradas a veces en los *Cuadernos de apuntes*, texto también incluido en esta antología. Se ha señalado reiteradamente el carácter alegórico de los cuentos de Hawthorne, su tendencia a la abstracción y al agregado de reflexiones morales. Dice de él Borges que "primero concebía una situación, o una serie de situaciones, y después elaboraba la gente que su plan requería". Para Borges es en el cuento y no en las novelas de Hawthorne (*La letra*



escarlata, La casa de los siete tejados, El fauno de mármol) donde ese procedimiento logra los mejores resultados. En relatos como "Wakefield" o "El joven Goodman Brown", para citar algunos de los más famosos de los *Twice Told Tales* (*Cuentos dos veces contados*), la intensidad de las imágenes subordina las ideas y crea una atmósfera particular. Una pavorosa atmósfera, sombría e ineluctable. Pero del desacomodo entre la oprimente tradición y el irreversible rostro de lo nuevo, y por sobre la culpa que alcanza también a la propia tarea del escritor, emerge una realidad formal tal vez justificatoria, como una épica de los tiempos modernos: la *short story*.

SUSANA CELLA

BIOGRAFIA

La obsesión, de ida y de vuelta

GOMBROWICZ, EL ESTILO Y LA HERALDICA, por Germán Leopoldo García. Atuel, 1993, 126 páginas.

Todo recorrido por la obra y la figura de cualquier personaje debe irremediablemente hacer que su público se traslade de inmediato a los escritos del elegido en cuestión. Este es el logro principal de Germán García. Hacer que el punto de atención del lector se traslade desde su propio texto hacia el texto de otro.

Toda ruta, sin embargo, requiere un ejercicio de ida y vuelta que se podría reflejar en la siguiente fórmula: llegar a Gombrowicz por García y volver a García de la mano de Gombrowicz.

Pero para llegar al escritor, ensayista y psicoanalista Germán García es preciso determinar quién es ese polaco llamado Witold Gombrowicz nacido en 1904, participante del movimiento vanguardista de su país, autor de *Ferdydurke, El casamiento, Los hechizados, Ivonne, Princesa de Borgonia, La seducción, Transatlántico, Bakakai, Recuerdos de Polonia, Peregrinaciones argentinas, Diario 1 y 2, Cosmos* y *Lo humano en busca de lo humano*, y una enorme cantidad de artículos. Saber, desentrañar ese insólito laberinto que fue su vida. Su viaje en 1939 a Buenos Aires. Su estancia en el país durante 23 años debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial cuando, en realidad, había llegado en breve visita. Su escritura al margen del mundo literario, su extrema miseria, su viaje a Francia, su reconocimiento internacional. Su muerte en 1969.

Saber, fundamentalmente, el motivo que hace de Gombrowicz, de sus textos, un escritor de culto. Como tal, poco leído. Como tal, demasiado nombrado para ataque o defensa de posturas a las cuales el autor respondería siempre con una humorada. Ayer, cuando frecuentaba los bares porteños maravillándose con el lenguaje castellano (¿argentino?) y hoy cuando han pasado sobre su obra juicios de intelectuales tan reconocidos y dispares como Roger Plá, Eduardo González Lanuza, Adolfo de Obieta, Jorge Luis Borges o Ernesto Sabato.

Germán García, autor de cuatro novelas (*Nanina, Cancha Rayada, La Vía Regia* y *Perdido*) y nueve ensayos (*Macedonio Fernández, M.F.: la escritura en objeto, La otra psicopatología, La entrada del psicoanálisis en la Argentina, Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano, Psicoanálisis, política del síntoma, Psicoanálisis dicho de otra manera, Masotta, los ecos de un nombre* y *Formación, clínica y ética)* acierta en su intento antibiográfico para determinar la posibilidad o no de la exploración del acto de hablar sobre otro. Ese otro es Gombrowicz. Y García sabe que mientras lo ocurrido es simultáneo, lo escrito es consecutivo. Por lo tanto, vuelve a nombrar lo nombrado por Gombrowicz.



Fiel a la consigna del narrador norteamericano Paul Auster, según la cual todo escritor tiene que estar obsesionado con su historia antes de escribirla, Germán García siguió durante décadas los textos de Gombrowicz aclarando que "algo anterior está en juego y tampoco sabría dónde terminar".

Claro, nadie escribe los libros que necesita escribir, sino aquellos que le gustaría leer. Por eso, la lectura de *El estilo y la heráldica* propone, entre muchas, una pregunta clave. ¿Qué es lo que va del malestar en la cultura vivido por Gombrowicz en los '50 y '60 y el otro malestar en la cultura vivido por García en los '80 y '90? O bien, ¿es otro ese malestar? ¿Es el mismo?

La respuesta puede estar en los autores que ejercen su función de hilo conductor desde uno hasta otro. Puede estar en la transferencia o en el cambio del relato de las utopías de una y otra época. Puede estar en la necesidad de Gombrowicz de pervertir la literatura como símbolo de hilaridad ante el lector y puede estar en el desacato de García a esa misma perversidad demostrando que lo único que puede matar al ser humano es el aburrimiento.

Germán García cree en Grombowicz como figura. *El estilo y la heráldica* plantea si esa figura, ese punto de quiebre, es fin o comienzo de algo, invención de sí mismo. El viaje de ida y vuelta está asegurado.

Gombrowicz
El estilo y la heráldica
GERMAN LEOPOLDO GARCIA
ATUEL

MIGUEL RUSSO

JOSEPH BRODSKY

El pasado 10 de diciembre, su majestad el rey de Suecia entregó el Premio Nobel de Literatura a un hombre de sesenta y dos años, de ciento ochenta y dos centímetros de estatura, ojos verdes y piel oscura, que se parece a Clark Gable y tiene el físico de un bronce de Riace. Su nombre es Derek Walcott, y es el mejor poeta en lengua inglesa.

Derek Walcott nació en la pequeña isla de Santa Lucía, que en 1979 obtuvo la independencia y de la que en la actualidad es ciudadano. Se graduó en la Universidad de las Indias occidentales, en Trinidad, y ha vivido la mayor parte de su vida en Trinidad y en Estados Unidos, en cualquier lugar en el que consiguiese encontrar trabajo. El período de mayor estabilidad de su vida diría que ha sido el último decenio, durante el cual ha enseñado poesía en varias universidades americanas. Actualmente es profesor de inglés en la Boston University de Massachussetts.

En otras palabras, al igual que les sucede a muchas personas que ejercen su profesión, su vida ha estado, y continúa estando, determinada por las circunstancias. Excepto por una: nació con la piel negra, lo cual restringe el campo de acción, especialmente en el mundo literario, y particularmente en el de lengua inglesa. Tal vez en Francia las cosas sean distintas, con todos los congresos y conferencias sobre la *négritude* y el colonialismo. Por otra parte, Walcott nunca ha puesto los pies en Francia. Y mucho menos en Italia o España. No creo que haya sido nunca invitado a ninguna de esas reuniones; e incluso me pregunto si hubiera tenido la posibilidad de intervenir en ellas: siempre ha ido corto de dinero y ha estado demasiado ocupado en ganarse la vida. Así que con motivo del Nobel llegó a este continente prácticamente por primera vez. Setenta y dos horas en Lisboa, una semana en Rotterdam y una breve estancia en Suecia, donde el año anterior se publicó una selección de su poesía, no cuentan. Pero lo más importante es que, mientras llegaba en persona a Estocolmo, llegaba al resto de Europa con sus poesías.

El significado de su presencia en estas lides podría compararse con la corriente del Golfo que alcanza Europa y no sólo a causa de su origen. La poesía de Derek Walcott es, en efecto, una corriente extraordinariamente fuerte, constante, única por su calor, que desde hace cuarenta años lame las orillas de la literatura americana y de la inglesa, derritiendo en su propio camino —uno se siente tentado a añadir— más de un iceberg. Con esto expreso no tanto la sensación inmediata que el lector siente en el pecho, sino más bien la propiedad que tienen estas poesías de desmentir todas esas teorías minimalistas que recientemente parecen haber conquistado más espacio, pero no necesariamente sustancia, que el tema del que se ocupan.

Si una cosa demuestra los versos de Walcott es que la poesía no es un arte de reticencia, sino más bien de elocuencia, de afirmación. Si un poeta quiere ser reticente, o mantenerse al margen, da lo mismo que dé el paso lógico siguiente y se calle del todo. "Arte incurablemente semántico", la poesía está destinada a ser discursiva, incluso en el caso de la sensibilidad más introvertida. Francamente, la dificultad de una actitud hermética a ultranza consiste en implicar un mayor volumen de drama de cuanto la realidad humana puede justificar.

Por más brutal que pueda ser la confrontación con lo real, la tarea de la poesía consiste en resistir a la realidad, en presentar al menos una alternativa lingüística, en temperar el corazón para cualquier eventualidad, incluso la propia y definitiva derrota. Este tipo de trabajo no puede ser hecho con frases gnómicas, satisfacientes, incluso para su artífice, pero que dejan a su *tribu* indefensa; es necesario todo el lenguaje de la *tribu*, todo su vigor, su precisión y su euforia. Más concretamente, el propio lenguaje requiere un portavoz que posea esa cualidad.

Derek Walcott nació en 1930 en esa islita del Caribe, en las Indias occidentales: presumiblemente por esta razón su poesía es de naturaleza oceánica por la amplitud, profundidad y capacidad de crear un clima en el que habitan su *tribu*, en cualquier lugar en que se hable inglés. Sus versos, sus estrofas, llegan como olas, extrayendo el propio tejido de imágenes, tanto de la versión física y psicológica de la tierra firme sobre la que rompen, como el horizonte del que todas parten. Es en este sentido que son horizontales, además de crecientes, agitadas, cadenciosas y, en definitiva, quebradas; es en este sentido que son rimadas. Y también en este sentido son vivificantes, amena-

DEREK WALCOTT, EL GRAN POETA DE LA LENGUA INGLESA

Un premio Nobel presenta a otro



Joseph Brodsky (San Petersburgo, 1904), disidente soviético expulsado de su país en 1972 —desde cuando reside en Estados Unidos—, es autor de una obra escrita originalmente en ruso —"Menos que uno", "La canción del péndulo", "Parte de la oración y otros poemas", "Marcas de agua"— por la cual recibió en 1987 el Premio Nobel. Gran admirador del reciente Nobel Derek Walcott —sobre el cual escribió ensayos y al cual propuso como candidato para la distinción que ahora comparten— en esta nota publicada por el diario español "El País" lo presenta.

zadoras, superabundantes, opacas, encrespadas, retóricas, lúcidas. Los lectores no se equivocarían mucho imaginándose a este poeta sentado en su escritorio, en algún lugar cercano al Ecuador, con el Atlántico asomando en la amplia ventana abierta como un diccionario.

Nadie quiera abandonar esta semejanza al hablar de Walcott, y quizá no se deba. Detrás de sus versos palpitan inmensidades, como si el océano fuese una versión licuada del tiempo, y algunas de esas inmensidades ya no son tan seductoras. Porque el archipiélago de Walcott —sus Indias occidentales— no es un paraíso terrestre habitado por los nobles salvajes de la era de los descubrimientos, ni siquiera un despliegue publicitario de cruceros. Entre esas inmensidades están las del dolor y la humillación, ya que a la era de los descubrimientos le siguió la era de la esclavitud. El exotismo de un hombre es, a menudo, el fin de la estirpe de otro, y lo que un lector europeo puede interpretar aquí por un hilo de perlas es esencialmente la tentativa de Walcott de extender esa estirpe en la conciencia moderna: en la lengua por la que esa estirpe terminó.

Sea lo que sea de lo que escriba este poeta, sus poesías son, en definitiva, autobiográficas: aunque sólo sea porque la lengua en que han sido escritas ha representado su destino. Igual como el océano, que siempre se refiere a sí mismo, toda línea de poesía da testimonio de la historia de la *tribu*, porque la lengua absorbe la historia. En general, la unicidad de la percepción de un individuo le debe algo al fracaso —en cuanto a ver y expresar— de sus predecesores, de sus contemporáneos y, quizá, de aquellos que vendrán después de él. De ahí la intensidad de la atención y de la precisión de Walcott, al margen del tema, porque él ve y habla por generaciones cegadas y enmudecidas por la miseria. De ahí también su extensión psicológica y vocal, la riqueza y la extraordinaria tactilidad de la trama de sus versos: para que pueda ser oído y sentido en el futuro.

Esta última cualidad —la riqueza y la tactilidad— agradarán sin duda a sus lectores europeos, ya que los versos de Walcott recuerdan a Carlo Linneo y a Joseph Banks en su modo de manejar la flora y la fauna de su reino nativo, y lo mismo vale para Norteamérica, con la que la imposibilidad, para un hombre provisto de su pericia, de sobrevivir en las Indias occidentales le ha forzado a familiarizarse de una manera que va más allá de la del naturalista (o el Lucrecio) que hay en él. Sin embargo, ni la historia de su raza, ni su *background* actual, ni sus dificultades personales tienen, a decir verdad, una gran influencia sobre la poesía. Porque no son productos del poeta, sólo son datos. Lo que cuenta es lo que él extrae y pone en el papel. Cómo suenan, si reducen al poeta al *status* de su narrador, huésped de su gravedad, o si éste se revela capaz de transformarlos en el despegar de su lengua y de su alma.

No tengo motivos para dudar de las dotes y la valía de los traductores de Walcott, pero tengo los dedos cruzados, incluso los de los pies. Estoy seguro de que sus poesías conquistarán inmediatamente al lector: por la generosidad de su espíritu, por su agudeza, su economía, por su vívida y potentísima capacidad imaginativa que tal vez tiende a lo psicodélico o lo grotesco ("Un gusano es siempre un emperador"), por su asombrosa dimensión metafórica, con su ausencia de autoconmiseración y con su humildad. Pero su lector también debe saber que hoy no hay en la poesía inglesa nadie que use la rima mejor que Derek Walcott, y que son precisamente sus rimas las que crean y mantienen el movimiento, algo que el lector europeo, me temo, no conseguirá captar. La razón por la que lo lamento no es porque la rima —aparte de la alegría que proporciona— sea un artificio memorístico, o porque imprima a la expresión del poeta un aire de inevitabilidad. Walcott no tiene necesidad de ello: sus versos ya permanecen fijados en la retina o en la mente del lector por su contenido, y sus traductores, sin duda, encontrarán algún equivalente. Pero la gloria de la rima, de la de Walcott de un modo especial, reside en su capacidad de revelar la inteligencia y la sensibilidad del poeta —que ilustra el potencial de nuestra especie— bastante mejor de lo que pueda conseguirlo su habilidad en el tratamiento de cierto tema.

Además, contrariamente a la creencia popular, la rima libera al poeta en el proceso de la escritura. Y hace lo mismo con el lector en el proceso de la lectura porque, en ese proceso, por la duración de la poesía, uno se convierte en parte de aquello que lee. Resumiendo, una buena rima es una victoria del potencial del lenguaje sobre los propios límites. Esta victoria ensancha el margen de libertad del lector —y esto es en sustancia el objetivo de todo arte, y no únicamente de la poesía—. Para decirlo de un modo aún más sencillo: la rima es ética desde el momento en que opera una liberación.

Y Walcott es el poeta más liberador, precisamente porque es el más inventivo e imaginativo rimador moderno. Usa todas las rimas: consonantes, asonantes, femeninas, masculinas, dactílicas, visuales, anagramáticas, agudas, macarrónicas, ortodoxas y heterodoxas, simples y compuestas, más algunas otras que pueden ser clasificadas como autodestructivas y otras que rehúyen cualquier clasificación. Las hace desfilar en tercetos, en octava rima, en décimas y así sucesivamente y su tintero es una cornucopia de esquemas métricos y estróficos; y aunque el metro en el que se encuentra más cómodo sea el yambo libre, sus versos están más basados en la rima que en el metro. Como el océano.

Esto es liberador, desde el momento en que, a fin de cuentas, toda poesía es un viaje. Una poesía de Walcott lo es todavía más. Después de haber leído una poesía de este autor, la mente viaja más lejos —y no necesariamente hacia el Sur— de lo que se creía capaz. Lo que la transporta es el movimiento centrífugo de la poesía, cuya energía es tanto mayor cuanto mejores son las rimas, que extienden su —y el del lector— rayo mental. El resultado es que uno no se encuentra ante un papel satinado, o ante un grabado victoriano que represente la lujuriante vegetación de las lejanas Antillas, sino ante un reino despiadado de la lengua cuyo ardiente sol resplandece sobre la —para uno— insólita desesperación, la insólita sabiduría y sobre la insólita paciencia, que no tanto la historia como la geografía ha transformado en súbditos de aquella lengua. Y si uno es un turista, cuanto más brilla aquel sol, más oscura se vuelve la piel e incluso la mente. Si uno es del lugar se queda igual. Si es un poeta es el papel el que se vuelve más oscuro.

Porque, si uno es un poeta, es ese rayo del sol cuyas partículas son palabras que animan la vida, que por otra parte no es más que un proceso orgánico. Eso es precisamente lo que Derek Walcott está haciendo por sus nativas Antillas desde hace casi cuarenta años. Para un lector europeo es una tentación, quizá justificable, creer que en él se suman muchos poetas mezclados en uno, o que es un cruce entre Homero y Orfeo. Pero Walcott sería el primero en rechazar esta idea. Él es simplemente un poeta en lengua inglesa, un gran poeta además, pero sólo parte de un todo, muy deudor de sus tradiciones y su presente.

A veces, una parte es capaz de redefinir y, a veces, ampliar el todo. Y en reconocimiento a ese servicio rendido al todo, hace un par de años la reina de Inglaterra le otorgó la Medalla de la reina para la poesía: Walcott simplemente ha hecho esta poesía más vasta. Lo que equivale a decir que ha ampliado el actual concepto de potencial humano, dado que la poesía no es exactamente un arte. Porque si lo que distingue al hombre del resto de lo creado es su capacidad de hablar, una poesía, que es la forma suprema de la elocuencia humana, es nuestro fin antropológico genético. Y eso es así incluso en la traducción. Por ello, el rey de Suecia, en la fría noche de diciembre, en Estocolmo, siguió el ejemplo de su colega británica. Frente a él había un hombre alto y negro, por cuyas venas corre sangre holandesa, escocesa y africana; el hombre que nunca caminó por suelo europeo, pero gracias al cual, aquellos de entre los europeos que abran sus libros se convertirán en seres humanos más sutiles y más articulados. Es decir, más realizados como hombres, más cercanos a su fin genético. Es ésta una tarea que habitualmente se le suele dejar a la naturaleza. Pero la naturaleza es perezosa, y de vez en cuando Dios u hombres como Walcott emergen de sus reinos elementales y nos ayudan.

Si no tienen nunca ocasión de encontrarlo, piensen en *Poseidón* emergiendo desde el mar de índigo; se acercarán bastante.



Poetas y pájaros

Las verdaderas biografías de los poetas son como las de los pájaros, casi idénticas: sus datos están en la forma en que suenan. La biografía de un poeta está en los giros de su lenguaje, en sus metros, rimas y metáforas. Al dar fe del milagro de la existencia, el conjunto de su obra es siempre, en cierto sentido, un evangelio cuyas líneas convierten a su autor más radicalmente que a su público. En los poetas, la elección de cada palabra es invariablemente más reveladora que la trama de la anécdota; por eso los mejores de ellos temen a la idea de que se escriban sus biografías. Si fuese necesario conocer los orígenes de Walcott, sus poemas mismos serían la mejor guía. Lo que uno de sus personajes dice sobre sí mismo bien podría considerarse como el autorretrato del autor:

I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I have Dutch, nigger, and Englis in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation...

(Soy sólo un negro mulato que ama el mar,
poseo una buena educación colonial,
llevo en mí un holandés, un negro, un inglés,
de ese modo, o no soy nadie, o soy una nación...)

Esta graciosa cuarteta nos informa sobre su autor tan indudablemente como un canto lo hace —sin necesidad de que nos asomemos a la ventana— sobre un pájaro que hay afuera. Ese "ama" dialectal revela que habla en serio cuando se llama "un negro mulato". "Una buena educación colonial" puede muy bien referirse a la Universidad de las Indias Occidentales, en la que Walcott se graduó en 1953, aunque hay mucho más en esta línea, a la que volveremos más adelante. Digamos por lo pronto que escuchamos en ella tanto la mofa a la locución misma, típica de la raza dominante, como el orgullo del nativo, en recibir esa educación. El "holandés", se debe aquí a que por sangre Walcott es realmente en parte holandés y en parte inglés. Pero, dada la naturaleza de su reino, uno piensa no tanto en la sangre como en los idiomas. En vez o además de "holandés" podría haber escrito francés, hindú, dialecto criollo, swahili, japonés, español, alguna denominación latinoamericana, y así sucesivamente; cualquier cosa que haya escuchado en la cuna o en las calles. La principal, en su caso, fue el inglés.

La manera en que la tercera línea cierra con "un inglés", es notable por su sutileza. Después de "llevo en mí un holandés", Walcott añade "negro", dando a la línea entera un giro descendente, jazzístico, de manera que cuando sube a "un inglés" tenemos un sentido de un tremendo orgullo, verdaderamente de grandeza, agravado por este salto sincopado entre "en mí" e "inglés". Desde la altura de "llevar un inglés" a la que su voz asciende con la renuncia de la humidad pero con la certeza del ritmo, el poeta desata su poder oratorio en "de ese modo, o no soy nadie, o soy una nación". La dignidad y el asombroso poder vocal de esta declaración se hallan en proporción directa tanto al reino en cuyo nombre habla como al oceánico espacio que lo rodea. Cuando uno escucha semejante voz, ya lo sabe: el mundo se extiende. A eso se refiere el autor cuando dice que "ama el mar".

EL CAZADOR OCULTO

José Bordón, senador, y **Bernardo Neustadt**, conductor.

J.B.: Se cayó el Muro de Berlín en 1989. Levantar políticas de 1945 no tiene sentido... Vamos hacia adelante, Grondona...

Tiempo Nuevo. Canal 11. Febrero 9, 23.05.

Rosemarie, locutora, y la madre de un chico discapacitado.

Madre: Yo me pregunto: ¿estos chicos están discriminados porque son chicos especiales? (...) Nosotros pedimos lo que nos corresponde (una escuela) para que nuestros hijos puedan seguir estudiando.

R.: Estos chicos, el año pasado, perdieron el año mentalmente.

Telefé Noticias. Canal 11. Febrero 10, 12.15.

Oscar Spinoza Melo, ex embajador argentino en Chile.

Soy un personaje molesto para el establishment (...) porque no soy convencional. Porque soy capaz de conseguir solucionar 22 problemas de límites (con Chile), mientras las comisiones de límites se dedicaban a comer asaditos y a viaticar. (...)

Los 3 (problemas de límites) que quedan pendientes son Hielos Continentales, Laguna del desierto y... la Antártida.

Hora Clave. Canal 9. Febrero 11. 22.15.

Mauro Viale, conductor, y **Carlos Menem**, presidente.

M. V.: No sé si pudo ver publicadas las encuestas (de preferencias electorales que ubican al presidente Carlos Menem en tercer lugar después de Fernando De la Rúa y José Octavio Bordón) de Javier Otaegui acerca de (Fernando) De la Rúa, de (José Octavio) Bordón...

C. M.: Bueno, pero esto es el tráfico de las encuestas, pero por favor, esto mueve a risa. Las he visto, mueven a risa realmente.

M.V.: ¿Hay otras encuestas, Presidente?

C. M.: Hay otras encuestas que dicen todo lo contrario...

La Mañana. ATC. Febrero 8.

Melchor Posse, intendente de San Isidro, y **Horacio Liendo**, propulsor del peaje en la Panamericana.

M. P.: Cuatro tecnócratas deciden en función de la sociedad (por la licitación del peaje en la Panamericana).

H. L.: No son cuatro tecnócratas. Hay un presidente de la Nación (...) (que) ha dispuesto la licitación.

Tiempo Nuevo. Canal 11. Marzo 9. 22.45.

DISPAREN SOBRE EL ESCRITOR

RICHARD PRICE Y LA INVESTIGACION PARA "CLOCKERS"

PEDRO PETERSEN

Richard Price, autor de *The Wanderers* (1975), *Bloodbrothers* (1976), *Ladie's Man* (1979) y *The Breaks* (1982), escritor estadounidense bastante mimado por la crítica de su país, es casi desconocido aquí. Dejará de serlo cuando en abril próximo la editorial Atlántida publique su última novela; *Clockers, las calles del crack* (traducida por Eduardo Hojman), y él mismo la presente en la Feria del Libro por venir. Su nombre, no obstante, puede ser reconocido no sólo por los lectores de narrativa en inglés sino por aquellos que hayan visto *Prohibida obsesión*, de Harold Becker, *El color del dinero*, de Martin Scorsese y el fragmento de ese director en *Historias de Nueva York*: fue Price quien escribió los guiones de esas películas y será además quien escriba el de *Clockers...* —por el cual le fueron anticipados dos millones de dólares—, que también Scorsese dirigirá.

La idea de esta novela comenzó, justamente, cuando estaba trabajando en uno de esos guiones. "Estaba juntando información para escribir *Prohibida obsesión* y comencé a salir con policías de Hudson (Nueva Jersey), lo cual incluye Bayonne, la ciudad de Jersey, Secaucus, etcétera, y me entusiasmó participar de un montón de investigaciones sobre asesinatos. Entonces hice lo mismo en el Bronx y en otros barrios de Nueva York, con la policía y, bueno, cuando revisé los informes —toda la gente entrevistada, los testigos, los parientes, los culpables y los inocentes— sentí que cualquier caso de homicidio que uno tome al azar involucra tantas vidas, es un mundo entero", señaló Price. Y ese modelo trató de seguir: "Queda la otra pregunta, ¿por qué un vendedor de droga? Siempre sentí que mi mentor como escritor es Hubert Selby —después de haber leído *Ultima salida para Brooklyn* y libros de otros, John Rechy y James T. Farrell—, que su intento y *mi* intento siempre ha sido hacer que la gente amara lo imposible de amar. Por eso. El libro no es una versión romántica de la venta de droga. Sólo traté de recuperar las caras humanas: nadie nace traficante".

Para escribir *Clockers...*, Price volvió al trabajo en la calle, a juntar información. De los dos lados: con policías y con vendedores de crack. Porque los primeros lo condujeron a los últimos: "En esos niveles la sociedad es un mundo pequeñito. No es que los policías y los traficantes sean amigos, pero todos conocen a todos", evocó. Y el método de acceso fue sencillo: los guardianes de la ley y el orden son sensibles al cine, parece. "Un dealer me dijo una vez que si Dios inventó algo mejor que las drogas se lo guardó para sí. Pero he empezado a pensar que Hollywood es aún más poderoso que las drogas, porque a *todo el mundo* se le aflojan un poquito las piernas cuando se las menciona. Al principio dije que iba a escribir un guión para película. Uno va a ver a la policía, dice 'soy de Hollywood' y se quedan '¿sí?' 'Sí. ¿Vieron alguna vez la película *El color del dinero*, con Paul Newman y Tom Cruise?' '¿Esa?' 'Sí. Yo la escribí.' '¿Usted la escribió?' 'Sí, y también *Prohibida obsesión*, con Al Pacino.' Es algo que intriga mucho a la gente."

"Clockers, las calles del crack" es la última novela de Richard Price —más conocido por aquí como guionista cinematográfico que como escritor— y la primera que se distribuye en castellano, con todo y presentación a cargo del autor durante la Feria del Libro. Sobre su elaboración en base a datos reales recogidos por Price trata esta nota.

Muy distinta en ese punto fue la reacción de los vendedores de crack, recuerda Price: "Los policías se impresionaban por mi relación con las películas pero a los dealers y a los chicos de la calle los impactaba más que yo escribiera libros. Uno de ellos me dijo que para un chico de esas calles lo más espantoso del mundo no es el SIDA ni la violencia ni la cárcel, es la palabra impresa. Porque si se las pudieran arreglar con un libro, para empezar no estarían por las noches en esas calles: estarían en su casa haciendo los deberes, irían aún a la escuela. Que alguien estuviera tan metido con la palabra impresa como para escribir un libro los aturdía. Esos chicos se sentían sin derechos, inferiores, horribles".

Durante muchas noches Price alternó la compañía de los policías y de los vendedores de crack. Todas esas noches caminó por las mismas calles y se detuvo en las mismas esquinas, con la natural consecuencia de ser confundido más de una vez: policías que lo tomaban por traficante y el caso inverso que en una ocasión lo puso en verdadero peligro. El personaje de Rodney en *Clockers...* está basado en un verdadero, importante y carismático vendedor de crack con el que Price deambulaba confiado por las calles ya que "nadie te molesta cuando estás con Rodney: es un asesino". Rodney le presentó a Price a su rival en la calle, un chico de dieciocho años llamado Champ que hizo una rápida carrera. Price esperaba en el auto a que Rodney le explicara a Champ que él era escritor, que si lo había visto antes con la policía no se preocupara, que era parte del trabajo de su investigación. Pero las cosas no salieron así de bien.

"Cinco minutos más tarde este tipo Champ aparece de golpe, un tipo enorme con remera blanca y shorts baggy blancos que sale de la niebla como un dinosaurio que de pronto se acerca, se agacha para mirar hacia el interior del auto, me ve a mí, da vuelta los ojos y empieza a gritar: '¡Pero mierda, Rodney, trajiste a un cana hijo de puta!' Imaginé que Rodney le había dicho: 'Estoy con un escritor, está todo bien' y se *había olvidado* de explicarle que tal vez me había visto antes con la policía. Salió gritando: '¡El hijo de puta es un cana!' Entonces se me acercaron un montón de chicos, corriendo, con cadenas, Rodney no aparecía por ningún lado. Tuve que salir del auto. 'No, no entienden, soy un escritor, *escritor*. Estoy haciendo una película, estoy escribiendo un libro, estoy haciendo una película *y* un libro, con Billy Dee Williams como Rodney, por eso quería conocerlos, no soy policía, ni siquiera me gusta la policía', les dije. Finalmente empezaron a tranquilizarse. Para terminar de convercerlos les mostré ejemplares de mis libros que llevaba en el auto. '¡Miren, miren! ¡Soy un escritor! ¡Estas son mis novelas!'."

Investigar el tema del crack en las calles y alternar la compañía de policías y vendedores hizo que Price tomara una actitud de empatia hacia ambos, algo que se refleja en *Clockers...*. "Las noches que uno sale con los policías, ve el mundo a través de ojos de policía. Y las noches que uno sale con los dealers ve el mundo a través de ojos apartados de la ley. Se esté con unos o con otros, se convierten en seres humanos." Esa idea lo alejó de la mirada antropológica o de la visita al zoo. "Mi actitud no fue la de estudiar a los nativos —se enojó Price en una entrevista publicada en *Vanity Fair*—, no me acerqué como si fuera superior. No soy pintor pero tengo todo el derecho del mundo a construir el pintor de 'Life Lessons' (el fragmento de *Historias de Nueva York* que dirigió Scorsese). No digo que lo que hice sea *la verdad*, pero es *honesto*: es lo que vi, es lo que sé. Quiero decir que lo que vi me inspiró esta novela, sentí que escribía como nunca había sentido. La ciudad de Jersey está apenas cruzando el río y la gente no tiene la menor idea de lo que es vivir allí, de lo que significa crecer en Curries Woods. Porque la gente que vive allí y que conoce todo sobre el lugar no se dedica a la literatura, no se vuelven escritores. Decidí informarme, conocer los datos y devolverlos convertidos en arte."

